

DEL HOMBRE AL HOMBRE: PRESENCIA  
DE LO ANTERIOR EN FRANCESCO GUCCINI  
*From the Man to the Man. Presence of the Above in Francesco Guccini*

Manuel GIL ROVIRA  
Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 15 de mayo de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 22 de septiembre de 2018

RESUMEN: El artículo pretende partir de la canción de autor como un género *ad se* que, aun así, comparte visiones del hombre y estrategias con otras artes como la literatura, de la que tantas veces se nutre. Así, la presencia y utilización de lo anterior se convierte, a veces, en su núcleo. Lo vemos en algunas realizaciones, que conforman una parte importante de su poética, de Francesco Guccini a lo largo de sus cancioneros/discos.

Palabras clave: Canción de autor; Francesco Guccini; literatura; Humanismo y tradición literaria; poesía popular.

ABSTRACT: The article aims to take singer/songwriting as a genre in itself that nevertheless shares visions of humankind and strategies with other arts, such as literature, which it so often feeds off. In this way, the presence and use of preceding traditions sometimes becomes the core of the genre. This can be seen in some of Francesco Guccini's output throughout his songbooks/records, which make up an important part of his poetics.

Key words: Singer/songwriting; Francesco Guccini; literature; Humanism and literary tradition; popular poetry.

Siempre que nos reunimos en estos encuentros es, evidentemente, en torno a Italia. En este caso se nos complica más, o más se nos abre, teniendo en cuenta que se nos conmina a pensar desde un tema, el humanismo, del que Italia fue eje receptor y

eje difusor del concepto, y que *sempre* se ha mantenido, desde el siglo XV, como tantas otras tierras y culturas de Europa, en esa concepción del hombre como sujeto del proceso humano con todas las implicaciones y derivaciones de pensamiento, intelectuales y artísticas, etc., que eso ha comportado: de las más fantásticas a las más realistas – si caben estos apelativos como estereotipos válidos, aunque simplificadores, del marco que quiere describirse – de las más ateas a las más religiosas – valga la misma salvedad antes expresada. Y ahora, el presente hacia el futuro, el presente incapaz de construir sin lo vivido, *Italia como puente hacia un nuevo humanismo*.

A nosotros, los filólogos, nos toca bregar con la palabra ya producida y con el humanismo. Y en este caso con un género que lo es *ad se*, o así lo creemos, como es el de la canción de autor. Describir el marco de este ámbito de composiciones pasa, en mi caso, por estar de acuerdo con las palabras de Caterina Caselli Sugar, y aún más con las que Francesco Guccini va a reiterar de manera distinta en varias ocasiones:

Ciascuno degli autori citati [los cantautores italianos] è un grande scrittore di versi, anche quelli che si vedono un po' più musicisti e che hanno cominciato solo in seconda battuta a scrivere anche i testi, non c'è dubbio. [...] Di scrivere canzoni, perché ha ragione Francesco Guccini quando dice che «le canzoni non sono né poesia né musica, sono canzoni, hanno cioè una loro specificità artistica e una loro precisa dignità». Infatti, se tutti noi ci ricordiamo i versi di molte canzoni di tutti questi autori, è perché sotto le parole sentiamo e cantiamo anche le note, straordinarie come i versi... (Caselli Sugar, 1998: 5-6).

Implica, por tanto, un texto en verso, con sus rimas y rimas internas, con sus asonancias, con sus estructuras métricas en función de las canciones, los autores, las músicas, etc., e implica una música, un texto musical. Dos semiologías, la escrita oral u oral escrita y la musical, que confluyen necesariamente. La canción de autor vive en dos espacios y el tercero, la publicación de las letras, es un espacio añadido. Los ámbitos fundamentales donde vive es en la ejecución en directo y en sus poemarios, que son esos cancioneros que llamamos discos (Gil Rovira, 2016).

Estamos ante un producto cultural y artístico que, dentro de unas coordenadas de género en las que se concreta, implica una construcción y una idea, sea previa, sea actuada, que se convierte en hecho en su ejecución, es decir en su conversión en realidad.

En definitiva, retomando otra cita de Guccini: «Se parliamo di canzoni, esse sono un misto di parole e di musica, e quindi un genere particolare, a sé stante, composto da entrambe le cose, come un fumetto è fatto sia di grafica che di testo. È un genere a parte, non è né musica né letteratura, è canzone» (Sidonio, 2016: 84).

Por otro lado, al hablar de canción de autor italiana, estamos centrándonos en una manera de hablar con el entorno, con la realidad propia y colectiva, que quiere convertirse en un nuevo canto popular y que tiene voluntad de ser heredera de éste. En este sentido, querría traer aquí a colación algunos versos del poema *Il canto popolare* de Pier Paolo Pasolini:

Il canto popolare  
 Improvviso il mille novecento  
 cinquanta due passa sull'Italia:  
 solo il popolo ne ha un sentimento  
 vero: mai tolto al tempo, non l'abbaglia  
 la modernità, benché sempre il più  
 moderno sia esso, il popolo, spanto  
 in borghi, in rioni, con gioventù  
 sempre nuove – nuove al vecchio canto –  
 a ripetere ingenuo quello che fu.  
 [...]  
 E il popolo canta  
 [...]  
 Ragazzo del popolo che canti,  
 qui a Rebibbia sulla misera riva  
 dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti  
 è vero, cantando, l'antica, la festiva  
 leggerezza dei semplici. Ma quale  
 dura certezza tu sollevi insieme  
 d'imminente riscossa, in mezzo a ignari  
 tuguri e grattacieli, allegro seme  
 in cuore al triste mondo popolare.  
 Nella tua incoscienza è la coscienza  
 che in te la storia vuole, questa storia  
 il cui Uomo non ha più che la violenza  
 delle memorie, non la libera memoria...  
 E ormai, forse, altra scelta non ha  
 che dare alla sua ansia di giustizia  
 la forza della tua felicità,  
 e alla luce di un tempo che inizia  
 la luce di chi è ciò che non sa (Pasolini, 1995).

Es en este sentido en el que reconocemos a buena parte de la canción de autor italiana, y esta se reconoce en el canto popular y desde el que esta quiere reproponer la idea de folklore: desde la planteada por Antonio Gramsci en sus *Quaderni del carcere*, y la de *folklore progressivo*, echando mano de Ernesto De Martino, hasta la planteada por el propio Pasolini en su *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*.

Las tres ideas de los autores mencionados (Gramsci, De Martino, Pasolini) van a servir de ejes desde los que se organizarán los vectores confluyentes en la idea de un «folklore progresivo» como expresión de la cultura popular ya producida y la que se pretende producir.

Es el planteamiento de Gramsci sobre el folklore que se desarrolla en sus *Quaderni* el que sirve de eje:

Si può dire che finora il folclore sia stato studiato prevalentemente come elemento «pittorresco» [...]. Occorrerebbe studiarlo invece come «concezione del

mondo e della vita», implícita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo piú implícita mecnica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali» (o in senso piú largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico (Gramsci, 1975: 2311).

Es también la interpretación y el desarrollo de De Martino sobre el «folklore progresivo: Il dramma collettivo vivente di un mondo popolare in atto di emanciparsi non solo socialmente ma anche culturalmente» (Jona, 1995: 29).

Y es el planteamiento de Pasolini sobre la retroalimentación de la poesía de las clases populares por parte de las clases altas y viceversa desde los siglos XIV y XV. Sirva como ejemplo de ese planteamiento, aunque sesgado por matizado después por el propio Pasolini a lo largo del discurso, la siguiente cita:

Ed è appunto nel Trecento e nel Quattrocento che può nascere la poesia popolare, quale ora la possediamo e intendiamo, in quanto portata alla luce dalla coscienza estetica e letteraria della classe colta: e in quanto concepita dal popolo cantante per influsso di quella classe colta a lui così prossima (Pasolini, 1992: 49).

Deudor de estos planteamientos y de los movimientos que los encarnaron en los años '50, '60 se va a declarar nuestro cantautor, Francesco Guccini. Nuestro cantautor y el desarrollo de la poética de su obra cantada. Dejamos de lado la obra narrativa y ensayística.

Es en su composición, utilización y actuación, donde tendremos que centrar ese concepto de *humanismo* y *neohumanismo*, sin dejar de lado el texto música donde, como en *Canzone dei dodici mesi*, también la reutilización, la reestructuración y actualización de lo antiguo para la expresión musical convocan a un hilo conductor y comunicativo.

En cualquier caso, no queremos introducir aquí el concepto *neohumanismo* como un concepto marcado en un sentido eliotiano. Es decir, en ese sentido en el que la recepción y conciencia de una cultura se desgaja de un espacio creyente, religioso, cristiano, aunque la contenga. No de esa manera en que Eliot quiere presentarla como simple ruptura cultural. Sino como esa idea de acción poética, cultural o cancioneril en la que se implica una situación cultural, una permanencia y validez de los clásicos<sup>1</sup>, pudiendo ser estos de proveniencia absolutamente contemporánea, en la que la actualización de lo antiguo, la creación se convierte en clásico, engrosa su pléyade, por reciente que sea. Pudiendo ir de Homero a los escritos del Che.

Es pues en la poética del texto gucciniano donde queremos concentrar ese concepto de humanismo o neohumanismo, pues es esa poética la que se centra en la idea de *del hombre al hombre*, de la experiencia humana vivida y pasada a la experiencia de vida vivida y presente.

<sup>1</sup> Para este aspecto es interesante la lectura que hace ZAMBRANO CARBALLO (2011) sobre los planteamientos de Eliot y los que sobre estos se han hecho y por qué.

La poética general de Guccini es una poética con una recurrente presencia de personajes que pueblan sus canciones convirtiéndose en muchos casos en el tema o, más bien, en el centro del desarrollo de una intuición que ni pierde, ni quiere perder la referencia. Excusa no, pero sí consciente y elaborado *leit motiv*. Detrás hay en muchos casos un peso de la experiencia autobiográfica. Son personajes sobre los que construir una historia de vivencia para trascenderla. Personajes en los que la experiencia individual va a estar en el germen de la expresión del colectivo.

Atender a la presencia de esos personajes no es difícil si tenemos en cuenta que, desde hace mucho tiempo, Guccini siempre abría sus conciertos con *Canzone per una amica* – cuyo título original era *In morte di S. F.* en el disco *Folk beat n.1* de 1967 – casi a manera de definición, aunque también, y él lo ha dicho alguna vez, como *consuetudo* ante su público.

«In morte di S.F.» fu aggiunta all'ultimo momento. Avevo praticamente finito di registrare, il tutto era durato pochi giorni. Avevamo un budget molto ridotto, per cui non potevamo permetterci molti svolazzi e perdite di tempo. Eravamo all'ultimo giorno d'incisione, quando arriba in studio Dodo Veroli a dirci che era morta una nostra amica in un incidente stradale. Usciamo dallo studio, io torno a Pàvana per tre giorni e scrivo «In morte di S.F.» che tutti ricordano come «Canzone per una amica». Di ritorno a Milano la faccio sentire a Dodo, che mi chiede se voglio aggiungerla alle altre canzoni. Non era prevista, così come non avrei potuto prevedere che avrei aperto tutti i concerti della mia vita artistica sempre con quella canzone (Guccini, 2007: 8).

No será muy distinto el proceso de aparición de otros nombres convertidos en mitos, o de mitos, que lo eran antes, introducidos como nombres.

Autores como Antonio Gelsomino han resaltado ya cómo esa convergencia del colectivo desde lo individual en muchos casos autobiográfico responde a una «matrice esistenziale» que privilegia la duda como elemento de definición de lo individual frente a «i classici ambiti poetici dell'impegno», pero sin que ese yo quiera ser un espacio de confesión, sino el uso de un espacio para la plasmación de un discurso, una reflexión, de la «ricerca di senso».

Guccini non è interessato all'introspezione dell'io tipico della cultura borghese, men che meno indugia in alcune sue «derive»: l'estetismo decadente, il lirismo fine a se stesso (non è un caso che fra i poeti da lui maggiormente amati vi siano l'ironico Gozzano ed il per nulla «consolatorio» Montale) (Gelsomino, 2004: 101-3).

Como con S.F., los personajes reales aparecen y vertebran en parte el conjunto de esa poética. Pero en este caso son personajes reales ya elaborados. Personajes que se reabren camino viniendo de lo vivido en el pasado, de la memoria, o de la memoria presente.

Es el caso de canciones como *Cencio* en el disco *Quella che non...* de 1990:

Cencio era un nostro amico, un nano. Nessun razzismo chiaro verso di lui, forse appena un po' strisciante. È una canzone complessa questa, ruvida, aspra, piena di

cose. Sono fiero di come ha *ricostruito la sua e la nostra storia*: la passione comune per i film di bossoli, cioè di guerra, i fumetti e i divertimenti da ragazzi non era sufficiente per sentirsi come noi. Il finale è un poco triste, quasi fatalista e rassegnato. Non la canto più ma forse farei bene a ritrarla fuori, la storia di Cencio (Guccini, 2007: 249).

Nos dice Francesco de una canción que termina:

Qualcuno m'ha detto che vivi in provincia  
con una ballerina bulgara o rumena;  
chissà se hai poi trovato di dentro la tua vera altezza?  
Addio amico venuto dal passato per un momento appena  
addio giorni andati in un soffio, amici mai più incontrati;  
s'ciao, giovinezza (Guccini, 1990).

Será el caso también de una canción emblemática, *Amerigo* (*Amerigo*, 1978), donde la figura de su «Zio Enrico», es en sí un mito. Y es a la vez el mito de América ensalzado por el niño. El de Ringo y Fort Apache lejos del río local de Pàvana, del Limentra, la América hacia la que había partido Amerigo («Probabilmente uscí chiudendo dietro a sé la porta verde», como fabula Guccini en una imagen de alejamiento del molino familiar). Para llegar al

Tornò come fan molti, due soldi e giovinezza ormai finita.  
L'America era un angolo, l'America era un'ombra,  
nebbia sottile (Guccini, 1978).

El caso también de *Culodritto* del disco *Signora Bovary* de 1987: «Mi piace ricordare «Culodritto», che è dedicata a mia figlia Teresa. «Andare via col culo diritto» è espressione padana e indica chi se ne va impettito o offeso. [...]» (Guccini, 2007: 220).

O, también en el mismo disco, el caso de Van Loon:

Ora Van Loon si sta preparando piano al suo ultimo viaggio,  
i bagagli già pronti da tempo, come ogni uomo prudente  
o meglio, il bagaglio, quello consueto di un semplice  
o saggio  
cioè poco o niente  
e andrà davvero in un suo luogo o una sua storia  
con tutti i libri che la vita gli ha proibito (Guccini, 1987).

canción dedicada a su padre de la que Guccini dirá:

Van Loon era uno scrittore di storia e varia umanità degli anni trenta-quaranta, e lo trovai regolarmente nelle case di quelli che non avevano potuto studiare ma il desiderio era rimasto, come è accaduto a molti padri di persone della mia generazione. Più l'età si allunga e più capisci che quei padri che anni prima avevi rifiutato o combattuto, soprattutto perché le loro sconfitte sono poi diventate anche le tue e così piccole, tempo prima non riconoscibili, vittorie (Guccini, 2007: 218).

Es una poética de raíces, de *Radici* como en el disco de 1972.

La casa sui confini dei ricordi, la stessa sempre,  
come tu la sai  
e tu ricerchi là le tue radici se vuoi capire l'anima che hai (Guccini, 1972).

Todo ese conjunto, toda esa expresión de lo vivido, que en la poética de Guccini implica visión del mundo, incluye igualmente a los personajes de ficción. La creación del personaje mítico desde la poesía popular es algo conocido. En tantos casos se resuelve la recreación del canto popular a través del personaje anteriormente expresado. Y la vivencia como base de ese personaje mítico, como quien recoge sus características, es algo también ya establecido. Como es manido que a su vez el canto popular, como el folclore, es algo que traslada una visión del mundo y que, como la poesía, buena parte de la canción de autor es, y porque a veces quiere serlo, un modo de conocimiento. En esta poética de Guccini, lo vivido de manera individual y como colectivo se nutre igualmente de las lecturas. De personajes míticos ya codificados en el imaginario anterior, sea este proveniente de letras canónicas leídas o interiorizadas, comics como los de Dylan Dog, o nombres canónicos que representan un acervo que sirven para ser reinterpretados. De lo que fue hacia lo que soy, somos. Del hombre al hombre. «E il Popolo canta».

Estudios sobre la utilización e introducción de fragmentos de las fuentes de los personajes de ficción en el cancionero gucciniano existen varios (Castro, 2015; Sindonio, 2016, etc.). Son estudios que dejan abierto cómo en esa *materialidad* hay siempre en Guccini una construcción previa del significado del nombre utilizado, una temporalidad de su utilización, una asignación previa del sentido histórico y presente del personaje. Una construcción del conjunto que quiere ser anterior a la utilización de las citas. Una construcción que quiere ser la conformación del nuevo texto. Veamos simplemente lo que dice de la canción *Cirano* del disco *D'amore, di morte e di altre Sciochezze* (1996).

Cirano di partenza non è mia. Me la fece ascoltare in prima battuta Beppe Dati, senza dirmi che la musica era di Bigazzi. Trovai la musica molto bella e il testo di Dati interessante, anche se troppo «storico» e «filologico». Cambiai perciò molte cose, attualizzandola e personalizzandola, insomma. C'era un verso, ad esempio, che diceva: «Mia madre non mi amava, sorelle non ne ho avute». Non avrei mai potuto cantare una cosa del genere. Una canzone direi epica, d'amore assoluto per la sua Rossana e di morte come catarsi (Guccini, 2007: 291).

Lo leído entonces se convierte en lo vivido por interiorizado. Y el nombre como referencia de lo que quiere contarse. Así van a aparecer personajes como *Don Chisciotte* en el que, no entremos en nuestras discusiones sobre su significado, sino en la que Francesco quiere actualizar, en un diálogo cantado entre Quijote y Sancho, escenificado en canción por el propio Francesco y Juan Carlos Biondini (El Flaco), la firma a coro va a ser de los dos, de Chisciotte y de Sancho:

Il potere è l'immondizia degli umani  
 e anche se siamo soltanto due rottami  
 spunteremo il cuore in faccia all'ingiustizia giorno e notte:  
 siamo i grandi della Mancha,  
 Sancho Panza e Don Chisciotte (Guccini, 2000).

No es pues el mecanismo intertextual de introducción y reelaboración de citas lo que más nos interesa, sino la manera de acoger el mito, los nombres que lo designan, la manera de darle un contenido absolutamente propio, una expresión absolutamente propia. Son los personajes y espacios míticos tomados previa asignación del sentido histórico y presente del propio personaje y espacio mítico.

El último cancionero publicado para ser incluido en las presentaciones en concierto posteriores será *Ritratti* (2004). En *Ritratti* se produce una convergencia de títulos alusivos a esos personajes y espacios. *Odysseus*, *Cristoforo Colombo*, *Ernesto Che Guevara* y un Carlo Giuliani no citado en la canción *Piazza Alimonda*, como ya ha esbozado en estas aulas la colega Giulia Di Santo.

En *Cristoforo Colombo* se parte del personaje del «descubridor» que vive bajo el cielo agotado de una España en plena reconquista de Granada con una

Isabella è la grande Regina del Guadalquivir  
 ma come lui è una donna convinta che il mondo  
 non può finir lí,

que se embarca en una empresa que

sarà forse una assurda battaglia ma ignorare non puoi  
 che l'assurdo ci sfida per spingerci ad essere fieri di noi,

para contar una larga travesía donde música y texto dan esa imagen de viaje infinito y agónico que lleva al final a América. Una América

Dove da una prigione a una luna d'amianto  
 «l'uomo morto cammina».  
 Dove il Giorno del Ringraziamento  
 il tacchino in cucina  
 e mentre sciami assordenti d'aerei  
 circondano di ragnatele  
 quell'inutile America amara / leva ancora e alza le vele.

En interpretación del propio Guccini:

Cristoforo Colombo è uno scopritore pentito, per così dire. Scopre l'America, ma se ne pente subito; dall'altra parte c'è un mondo che lo delude. La stessa delusione che ho già cantato qualche tempo fa. Il nostro mito giovanile, l'America, col tempo si è ristretto. è diventato piú reale e meno fantastico di come lo si sognava da ragazzi (Guccini, 2007: 336).



Coger *Odysseus* sí es coger un entramado de referencias intertextuales de fuentes de Homero, Dante, Pascoli, Kavafis (Castro, 2015). Pero si algo llama la atención es esa apropiación del personaje en su definición inicial, que en sustancia es homérica.

Bisogna che lo afferi fortemente  
che, certo, non appartenevo al mare  
anche dèi d'Olimpo e umana gente  
mi spinsero di nuovo a navigare  
e se guardavo l'isola petrosa  
ulivi e armenti sopra a ogni collina  
c'era il mio cuore al sommo di ogni cosa  
c'era l'anima mia che contadina;  
un'isola d'aratro e di frumento  
senza vele, senza pescatori,  
il sudore e la terra erano argento  
il vino e l'olio erano i miei ori (Guccini, 2004).

En definitiva, el inicio con la descripción anterior al viaje de un personaje al que se le preasigna un sentido y unas características. Un Ulises *montanaro* del que Guccini quiere hacer trasunto de anhelos que son a su vez los propios:

È certamente un personaggio affascinante, ambiguo nel senso positivo di chi non si definisce mai. Mi piace far dire al mio Ulisse di non essere un marinaio ma un montanaro proprio come me: sono un Montanaro anch'io [...] Se un Montanaro guarda un monte che ha di fronte, viene invogliato a salire su quell'altro monte (Guccini, 2007: 323).

Otra de las presencias de un personaje traído desde el pasado va a estar en la *Canzone per il Che*. En este caso la lectura de los textos del comandante Guevara la había hecho y convertido en poema Manolo Vázquez Montalbán y la había musicado el Flaco Biondini. Guccini quiere hacerla suya y hace la traducción del texto. El poema es toda una creación del mito sobre el mito reinterpretando los escritos del propio Ernesto Guevara: desde el concepto de liberación, al concepto de revolucionario, a hechos biográficos junto a la carta de despedida a Fidel. Todo ello en un poema, canción de 36 versos en la clave de desacralización que implica una remitificación tan frecuente en Vázquez Montalbán, y que entra perfectamente en una lectura de Francesco y que, por ello, la elige. Los versos iniciales son:

Un Popolo può liberare se stesso  
dalla sua gabbia di animali elettrodomestici (Guccini, 2004).

Y más adelante:

E se il rivoluzionario  
non trova altro riposo che la morte,  
che rinunci al riposo e sopravviva [...] (Guccini, 2004).

todo eso en un proceso de desmitificación y remitificación del personaje.

Ese proceso no es nuevo en Guccini en relación con el Che. Ya mucho antes había esbozado unos versos que muchos años después, en el 2000, se convertirían en la canción *Stagioni*. Una especie de homenaje absolutamente desacralizante y resacralizante del comandante Guevara. Desde el «Quanto tempo è passato da quel giorno d'autunno» hasta el «Dove non l'aspettate, il "Che" ritornerà», del final hay que introducir una presentación un tanto iconoclasta del propio Guccini, una presentación gucciniana:

Curioso esempio di brano scritto nell'arco di oltre trent'anni. Nel giorno in cui morì «Che» Guevara, nel 1967, mi vennero di getto alcuni versi: In un giorno d'ottobre in terra boliviana con cento colpi è morto Ernesto «Che Guevara». Poi, non mi riuscí di andare avanti, cosí misi quei versi in un cassetto. L'anno scorso, per gioco, durante un concerto a Monza, notando tutti quei ragazzi con le magliette del «Che», dissi: «Ma voi lo sapete che io ho scritto una strofa su di lui?» E la feci sentire. Era uno scherzo, un flash, ma il boato della gente entusiasmò i miei discografici che mi spinsero a rimetterci mano a testa. Non è stato facile. La canzone non parla solo di «Che» Guevara, ma della perdita dei valori di una generazione oggi alla ricerca, come diceva Nanni Moretti, di qualcuno che dica una cosa di sinistra. Diranno che è una nuova locomotiva, e non mi dispiacerà (Guccini, 2007: 302).

Son todo nombres que vienen del pasado, mitos que sirven para remitificar el presente, en tanto que el mito es entendido como un proceso de conocimiento. Son concebidos antes del propio texto de la canción como un conjunto que, con mayor o menor recurso a los textos que los han trasladado, a los detalles que conforman el imaginario trasladado y colectivo del propio Guccini, conforman una idea, una expresión nueva a desarrollar y desde el que crear la canción. Son hombres del entonces que le sirven al hombre del ahora, pues de ambos se nutre esa experiencia.

En el mismo disco introduce lo que yo quiero entender como un nuevo mito. La canción *Piazza Alimonda*. El proceso de mitificación lo cumple Guccini dándole la vuelta al propio proceso. Mitifica la ciudad. La primera gran ciudad, Génova, que él había visitado de niño como cuenta en sus *Cróniche epafàniche*. Cuenta la ciudad en su vida normal, aunque en el recuerdo y en la génesis de la canción están aquellos días en torno al 20 de julio de 2001 y el asesinato de Carlo Giuliani en las protestas de aquel G7.

Sfera di sole a piombo, rombo di gente, tesa atmosfera.  
Nera o blu l'uniforme, precisi gli ordini, sudore e rabbia;  
facce e scudi da opliti, l'odio di dentro come una scabbia.  
Ma poco piú lontano, un pensionato ed un Vecchio cane  
guardavano un aeroplano che lento andava macchiando il mare;  
una voce spezzava l'urlare estatico dei bambini (Guccini, 2004).

Contar y crear imágenes para narrar el presente propio y colectivo implica en muchos casos, y este es uno de ellos, fijarlas, como ha existido siempre en la canción popular. Fijarlas desde la propia experiencia, que, en la canción de Guccini, *quiere*

pasar a convertirse en colectiva, sabiendo que otros contaron y fijaron, y que esa también es experiencia propia, parte de la enciclopedia personal y colectiva. Del hombre al hombre, de mi pasado al presente, de aquí a la memoria del público, de lo público.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASELLI SUGAR, C. 1998. «Prefazione». En: JACHIA, P. *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventura della parola cantata*. Milán, pp. 5-6.
- CASTRO JIMÉNEZ, M.<sup>a</sup> D. 2015. «Ulisse e l'esperienza del viaggio nella canzone d'autore». En: G. CIPRIANI e T. RAGNO (eds.). *Mare omnium*. Campobasso: Foggia, pp. 43-113.
- GELSOMINO, A. 2004. «I personaggi di Francesco Guccini fra letteratura e cultura popolare». *Trasparenze. Supplemento periodico a Quaderni di poesia* 22, pp. 101-112.
- GIL ROVIRA, M. 2016. «La canzone d'autore italiana, Una poética». En: BLANCO VALDÉS, C. y DOMÍNGUEZ FERRO, A. (eds.). *Madonna À 'n sé vertute con valore. Estudios en homenaje a Isabel González*. Santiago de Compostela-Córdoba, pp. 277-287.
- GRAMSCI, A. 1975. *Quaderni del carcere*. (V. Gerratana a c.). Turín.
- GUCCINI, F. 2007. *Stagioni*. Turín.
- JONA, E. y STRANIERO, M. L. (eds.) 1995. *Cantacronache. Un'avventura politico musicale degli anni cinquanta*. Turín.
- PASOLINI, P. P. 1992. *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Milán.
- SIDONIO, D. 2016. *Mi scusi il paragone. Canzone d'autore e letteratura da Guccini a Caparezza*. Neviano.
- ZAMBRANO CARBALLO, P. 2011. «Cultura, religión y humanismo en el pensamiento de T. S. Eliot». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 28, pp. 191-211.

#### DISCOGRAFÍA CITADA

- GUCCINI, F. 1970. *L'isola non trovata*. Milán: La voce del padrone s.r.l. -EMI.
- 1972. *Radici*. Milán: La voce del padrone s.r.l. -EMI.
- 1978. *Amerigo*. Milán: La voce del padrone s.r.l. -EMI.
- 1987. *Signora Bovary*. Milán: EMI.
- 1990. *Quella che non...* Milán: EMI.
- 1996. *D'amore, di morte e di altre Sciocchezze*. Milán: EMI.
- 2000, *Stagioni*. Milán: EMI.
- 2004, *Ritratti*. Milán: EMI.
- PASOLINI, P. P.. 1995. *Pier paolo Pasolini*. Milán: BMG Ricordi.